

ANTÓN CAPITEL

THE METAMORPHOSIS OF THOUGHT AND ACTION IN THE
CONTEMPORARY PANORAMA.

Towards architecture's new death?

Most of the contemporary radical or neo-vanguardist architectures, seem to be intent on the achievement of a new rupture, leaving aside any desire for continuity with modern tradition despite its multiple and very contradictory consequences. This rupture would perhaps be capable of emulating another, started almost a century ago by the so-called historical vanguards to get rid of academicism and eclecticism.

Although the conditions now are not, of course, the same as they were then. At the beginning of the twentieth century, the vanguards wanted to demolish what was already an old and decadent structure, which, on one hand, descended from the Renaissance tradition, and on the other hand had, due to romanticism, accumulated into the classical legacy anything that was a historical contribution. The foundations of the old academic and eclectic structure were, at this point, already mud, but it was still destined to suffer a prolonged agony.

Nowadays, however, the old tradition having definitively disappeared, the neo-vanguards of the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first follow the foundational historic vanguards as well as other diverse neo-vanguards, already numerous, that came about throughout the modern century. Referring to them, they deny a little their rupturing will: contemporary vanguards cannot avoid the relative continuity that is inexorably imposed by a modernity whose historic rupture is still so recent and which was so drastic, nor the coexistence or even mixing with it, but whose traditions continue.

We shall comment in these notes various discussions about certain important characteristics that are easily found in the new panorama, without going through them all, with the critical objective of examining better, to some extent, what is the true nature of the change in the architectonic conventions which seems to be wanted, and also comment what we will gain and lose through this.

1. INFORMALISM

Perhaps informalism is, as project reality and as concept, one of the most intense and ample primary characteristics of the contemporary panorama. But this informalism, if it desires to mean something in architecture, whatever that might be, will have to suppose a new will of form, and not a disappearance, an attenuation or inhibition of the form as such, as is often pretended. It should be considered that the term informalism in architecture does not come from the concept of inform, or without form; but from informal; or, in other words, not conventional. It could be understood as a synonym of without geometry, actually an approach to which the naturalist concept of amorphous refers; that is, it lacks geometric or organic form.

As the attempt to make form disappear -of making the formal values of architecture's content disappear- is already an old and utopian pretension. It would probably be too pedantic to try to value here its antecedents from the radical neo-classical thinking, such as

La mayor parte de las arquitecturas contemporáneas radicales, o neovanguardistas, dejando de lado cualquier voluntad de continuidad con la tradición moderna a pesar de sus múltiples y muy contradictorias secuelas, parecen empeñadas en el logro de una nueva ruptura, acaso capaz de emular aquella que, hace ya casi un siglo, emprendieron las llamadas vanguardias históricas para desprenderse del academicismo y del eclecticismo.

Aunque no se está ahora, desde luego, en las mismas condiciones que entonces. A principios del siglo XX, las vanguardias se proponían demoler la que era ya una vieja y decadente estructura, aquella que, de un lado, venía heredada de la tradición renacentista, y la que, de otro y desde el romanticismo, había acumulado al legado clásico cualquiera que fuesen las aportaciones de la historia. Los cimientos de la vieja estructura académica y ecléctica eran, a aquellas alturas, ya de barro, pero ésta estaba destinada a sufrir aún una dilatada agonía.

Hoy, en cambio, desaparecida de modo definitivo la tradición antigua, las neovanguardias de final del siglo XX y de principios del siglo XXI suceden tanto a las vanguardias históricas fundadoras como a otras diversas neovanguardias, bastantes ya, que a lo largo del siglo moderno se fueron produciendo. Y al referirse a éstas desmienten un tanto su voluntad rupturista: las vanguardias contemporáneas no pueden evitar la relativa continuidad que inexorablemente impone una modernidad cuya ruptura histórica es todavía tan reciente y que fue tan drástica, ni tampoco la coexistencia y hasta la mezcla con ella, cuyas tradiciones continúan.

Apuntaremos en estas notas algunas discusiones acerca de ciertas características de relieve que se encuentran con facilidad en el nuevo panorama, aunque sin pretender agotarlo. Y con el objetivo crítico de examinar mejor, en alguna medida, cuál sea verdaderamente la naturaleza del cambio de las convenciones arquitectónicas que tantas voluntades parecen pretender; y apuntar, acaso, lo que saldremos ganando y perdiendo con ellas.

1. El informalismo

Quizá el *informalismo* sea, como realidad proyectual y como concepto, una de las características primarias más intensas y más amplias del panorama contemporáneo. Pero este *informalismo*, si pretende significar algo en arquitectura, sea ello lo que fuere, tendrá que suponer una nueva voluntad de forma, y no, como tantas veces se pretende, una desaparición, atenuación o inhibición de la forma en cuanto tal. Ya que debería considerarse que el término de *informalismo* en arquitectura no procede del concepto de *informe*, o *sin forma*; sino del de *informal*; o, lo que es lo mismo, *no convencional*. Todo lo más podría entenderse como sinónimo de *sin geometría*, modo al que se refiere en realidad el concepto naturalista de *amorfo*; esto es, que carece de forma geométrica u orgánica.

Pues el intento de hacer desaparecer la forma —de hacer desaparecer los valores formales del contenido de la arquitectura— es ya vieja y utópica pretensión. Sería probablemente demasiado pedante intentar hacer valer aquí sus antecedentes desde el pensamiento neoclásico radical, tal como el de Laugier o el de Lodoli, y podríamos conformarnos con recordar que la tentación de eliminar los valores formales apareció en la fundación misma de la arquitectura moderna, en las pretensiones primeras de las vanguardias históricas, y hasta fue, de algún



N1 Reyner Banham: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Versión cast. de ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.

N2 Véase como Banham, aún presumiendo de radical, no dejaba de rendir tributo a las rancias convenciones británicas, señalando que Burney es Sir (!). Realmente, ¿no era Banham, así como cualquier otro producto "radical" británico, la compensación moderna -y a menudo disparatada, por falta de criterio- del país más conservador y reaccionario del mundo en términos artísticos y arquitectónicos?

modo, una de las importantes señas de identidad de la ruptura con el eclecticism. Como bien se recuerda, la función, la técnica y las necesidades sociales sustituyeron a los valores formales en las intenciones y deseos de los primeros y grandes arquitectos modernos, aunque no pudiera ser así en sus realidades, y hasta el propio Mies van der Rohe lo enunció de este modo, siendo Hannes Meyer, su antecesor en la Bauhaus, uno de los que representó en este aspecto la posición más radical. (Esto es, lo que vale hoy decir: la más candorosa fe).

Los que consideramos como maestros, y también tantos otros, al ejercer la nueva disciplina que en buena medida inventaban entonces, tuvieron que proponer necesariamente ideas formales -aún admitiendo que algunos lo hicieran sin saberlo-, por lo que pasaron inexorablemente a hacerlo así. Lo exigían sin remedio tanto sus propias pretensiones como la naturaleza misma de la arquitectura, y lo mismo hubiera ocurrido también en cualquier otro campo del diseño material. Y esto le sucedió a Mies, y a Hannes Meyer, como le sucedería a cualquiera que lo intentase. Pues, en el caso de este último, por ejemplo, y más allá de algunas de sus propias palabras, ¿acaso puede dudar alguien, hoy día, que las escasas realizaciones y proyectos de Hannes Meyer eran otra cosa que productos formales muy cualificados y que por ello precisamente son celebrados y recordados aún?

Por ello fue muy decepcionante que un libro de desarrollo tan profundo y tan atractivo como fue *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) **N1**, del crítico británico Reyner Banham, acabara acusando de traición con respecto a sus propias ideas a los maestros modernos (a Le Corbusier, a Mies van der Rohe y a Gropius) para concluir que el verdadero buen arquitecto era, en realidad, el ingeniero estadounidense Buckminster Fuller (!!). Resulta desolador que un personaje que demostraba tanta inteligencia y capacidad de estudio acerca del desarrollo de la arquitectura moderna no se diera cuenta que la pretendida *traición* que ingenuamente creía detectar resultaba simplemente obligada en la medida que era inevitable seguir los dictados de la naturaleza misma de las cosas materiales; esto es, su necesidad de una forma para poder existir. También resulta asombroso que Banham creyera que los proyectos de Fuller -candorosas ingenuidades conceptuales propias de un mediocre diseñador- eran buenas, valga el eufemismo; y todavía lo es más el hecho de que creyera igualmente que eran productos exentos de forma (¿?), o al menos, si se prefiere, de composición, entendiéndola ésta como una forma intencionada, ya sea desde el punto de vista conceptual, estético o arquitectónico.

No me resigno a dejar de reproducir -como idea de paradigma de lo que se dice, ofrecido por el propio Banham- la ilustración de su libro acerca de un coche diseñado por Gropius, dos de Sir (sic) Charles Burney **N2** y otro de Fuller, y transcribir su comentario al pie. Dice: "*Aunque de líneas elegantes, el coche Adler de Gropius es mecánicamente atrasado cuando se lo compara con los precursores aerodinámicos, con el motor en la parte trasera, de la fase siguiente*".

Es difícil juntar ideas más candidas. ¿Por qué el coche de Gropius es mecánicamente atrasado? ¿Quizá precisamente porque es elegante? ¿Es incompatible la elegancia con la eficiencia mecánica, trasladando así al diseño la conocida creencia machista de que las mujeres guapas son tontas? Pero, además, ¿acaso los coches de (Sir) Charles Burney no eran un producto formal? ¿No buscaban la expresividad formal, o la encontraban en todo caso, a pesar de eludir-

Laugier's or Lodoli's, and could settle with remembering that the temptation to eliminate formal values came about in the foundation of modern architecture itself, in the first pretensions of the historical vanguards, and in a way was even one of the signs of identity of the rupture with eclecticism. As we all remember, the function, the technique and social needs substituted formal values in the intentions and desires of the first, great modern architects, although it might not have been so in their realities, and even Mies van der Rohe said so himself, his predecessor in the Bauhaus, Hannes Meyer was the one who represented in this aspect the most radical position. (That is, as we could say today: the most innocent faith).

The ones we consider as masters, and also many others, when exercising the new discipline that to a great extent was being invented then, had to propose necessarily formal ideas -even admitting that some did so without knowing it-, so they started doing so inexorably. It was demanded by their own pretensions as well as by the nature of architecture itself, and the same thing would have also happened in any other field of material design. This happened to Mies, and to Hannes Meyer, as it happened to anyone that tried. As, in the case of the latter, for example, going beyond some of his own words: can anyone doubt, nowadays, that Hannes Meyer's few works and projects were something else but highly qualified formal products and precisely because of this are still celebrated and remembered?

Consequently it was very disappointing that a book of such deep development and so attractive as the "Theory and Design in the First Machine Age" N1 (1960), by the British critic Reyner Banham, would end up accusing the great modern masters of treachery, in relation to their own ideas (Le Corbusier, Mies van der Rohe and Gropius), to conclude that the true good architect was actually the American engineer Buckminster Fuller. It is heartbreaking that a character who showed such intelligence and capacity of study about the development of modern architecture did not notice that the pretended treachery which he naively believed possible to detect was simply compulsory to the extent that following the dictates of the nature of material things in themselves, was unavoidable. That is, their need for a form to be able to exist. It is also surprising that Banham thought that Fuller's projects -naïve conceptual ingenuities of a mediocre designer- were good, an euphemism; and even more the fact that he equally believed that they were products absent of form, or at least, if you prefer it, of composition, understanding this as an intentioned form, from the conceptual, aesthetic or architectural point of view.

I do not resign myself to not reproducing -as an idea of paradigm of what is said, offered by Banham himself- the illustration of his book of a car designed by Gropius, two by Sir (sic) Charles Burney N2 and another one by Fuller, and transcribing his comment below it. It says: "Although of elegant lines, the Adler car by Gropius is mechanically old-fashioned when compared with the aerodynamic precursors, with the engine at the rear, on the next phase".

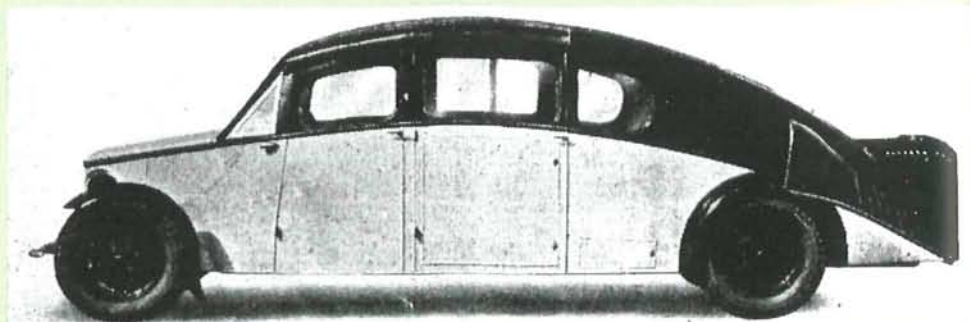
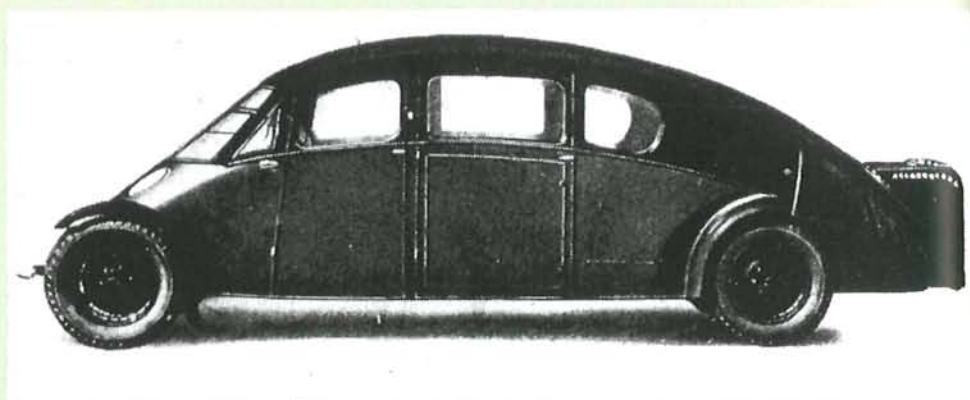
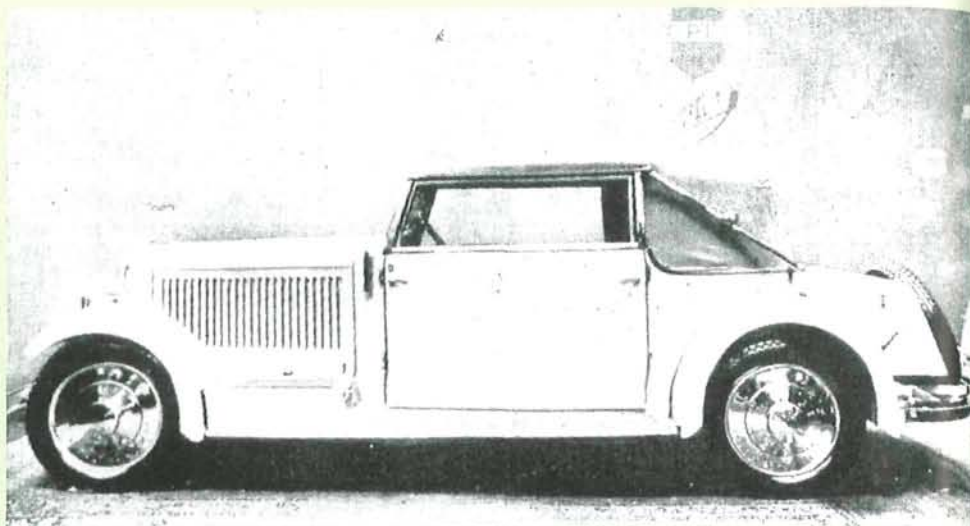
It is difficult to mix more candid ideas. Why is Gropius' car mechanically old-fashioned? Perhaps precisely because it is elegant? Is its elegance incompatible with mechanical efficiency, thus passing onto

design the known macho belief that beautiful women are stupid? But also, were not (Sir) Charles' cars a formal product? Did they not look for formal expressiveness, or they found it anyway, despite eluding it, and seeking in vain a technical or scientific reality, the typical engineer's illusion? It was not known then, perhaps -their excuse- that aerodynamics in the car mattered very little, at least its improvement, and that it actually only affected sound. But it could have been known that, in any case, there are many possible forms within a similar aerodynamic behaviour. It may also not have been known that the rear engine and rear traction were worse. But whether they were lead by these mistakes, symptomatic of credulity and excessive trust in technique, it is rather clear that Barney's cars are a formal product like any other, which they cannot really avoid being, and it is precisely in their least conventional aspect, more vanguardist, if you want, where we could compare them with Gropius'. Fuller's car is equally a design product based on the conceptual and aesthetic intention, as much as this is portrayed as scientific or aerodynamic, whose condition symbolizes and represents, more than resolves. Fuller's unstable car (it has three wheels) could only be preferred from the value of its image, of its form, and of what this could mean, from no other point of view.

So, Fuller's products follow certain formal values, although we do not know whether -as happens with engineers- he was as simplistic as almost all of them, and he did not perceive it. Does anyone still believe that Dimaxion Houses, or some other of his designs, were exclusive children of technique? Technique does not recognise children in the field of designed material objects. Or better said: it recognises all of them. Any material object (not only architectonic) needs formal decisions to be able to exist, even as a simple project. Decisions that can have an aesthetic intention or not have it, be conscious or unconscious, conventional or invented, but formal in the end. Without them design does not happen, as without form - and paraphrasing an old Quetglas' expression- architecture does not happen.

Informalism has to be, then, another way of seeing architectonic form, not a way of getting around it. It is necessary to highlight, moreover, that its formal field is not actually new either, although perhaps now it is reaching a profile of extraordinary and novel development. Because it still is the son -or grandson, or great-grandson (probably legitimate)- of expressionism and organicism, as is proved through one of the most qualified informalists: Frank O. Gehry, whose plasticism -his clear direct artistic, sculptural intention- avoids any equivocation. Although it is true that someone can be an informalist without being a pure plasticist, and likewise with other, diverse contents. But being modern, being radical, is not enough. Anything, even informalism, can be submitted to criticisms about its real value as architecture.

Criticisms, by the way, which will not be able to avoid a rather severe judgment about formalism; that is, about the capricious and empty abuse of the form, the paradoxical inversion that is too ordinary among the informalists as well as among others, more or less closely, neo-modern. This other deformation, opposed to the first, is complementary to it, and also importantly: the neo-vanguardists often oscillate between destruction and disdain of the form and the unconditional adhesion to anything that this is, even if presented with the most limited sense. Because even mixing and confusing both questions is totally logical, as, to a great extent, the extremes do touch: the disdain of architectonic form that informalism supposes, is identified in practice with the banality of appreciation that formalism means. Finally, because both devalue form as a content of architecture in a way equally similar as unmistakably contrary.

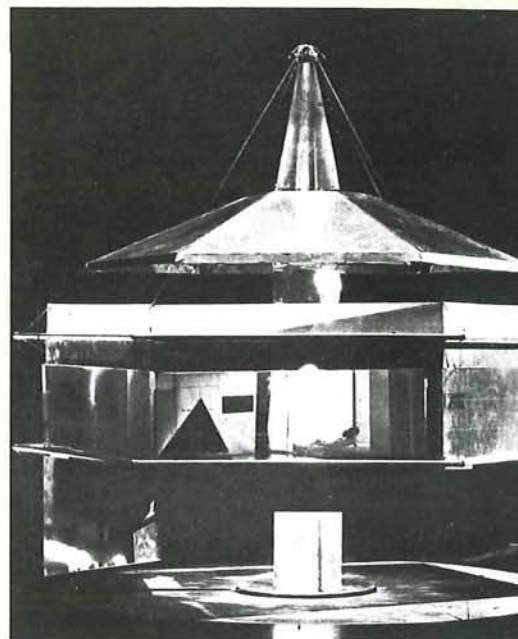


la, y persiguiendo en vano una inmediatez técnica o científica, espejismo típico de los ingenieros? Entonces no se sabía, quizá —y obre ello en su disculpa— que la aerodinámica en el coche importaba muy poco, al menos su afinamiento, y que, en realidad, tan sólo afectaba al ruido; pero sí podía saberse que, en todo caso, hay muchas formas posibles dentro de un similar comportamiento aerodinámico. Tampoco se sabía, acaso, que el motor atrás y la tracción trasera eran peores. Pero, fueran o no conducidos por estos errores, sintomáticos de la credulidad y de la desmedida confianza en la técnica, es bien claro que los coches de Barney son un producto formal como cualquier otro, ya que no pueden en realidad evitarlo, y es precisamente en su aspecto menos convencional, más vanguardista, si se quiere, donde podríamos medirlos con el de Gropius. El coche de Fuller es igualmente un producto de diseño basado en la intención conceptual y estética, por mucho que ésta pretenda disfrazarse de científica, de aerodinámica, cuya condición simboliza y representa, mucho más que resuelve. El inestable coche de Fuller (tiene tres ruedas) solo podría preferirse así desde el valor de su imagen, de su forma, y de lo que ésta pudiera significar; desde ningún otro punto de vista.

Los productos de Fuller, pues, siguen valores formales determinados, aunque no sepamos si —como suele ocurrir con los ingenieros— era él tan simplista como casi todos ellos, y no lo percibía. Pues, ¿alguien puede creer aún que las casas Dimaxion, u otros de sus diseños, eran hijos exclusivos de la técnica? La técnica no reconoce hijos en el campo de los objetos materiales diseñados; o, mejor dicho: los reconoce a todos. Todo objeto material (no sólo arquitectónico) necesita decisiones formales para poder existir, incluso como simple proyecto; decisiones que pueden tener una intención estética o no tenerla, ser conscientes o inconscientes, convencionales o inventadas, pero formales al fin. Sin ellas, el diseño no se produce; pues sin forma —y parafraseando una antigua expresión de Quetglas— no ocurre arquitectura.

El informalismo ha de ser, entonces, otro modo de ver la forma arquitectónica, no una manera de orillarla. Es preciso hacer notar, además, que su campo formal tampoco es nuevo, en realidad, si bien ahora acaso esté alcanzando perfiles de extraordinario y novedoso desarrollo. Pues es hijo todavía —o nieto, o biznieto; probablemente legítimo— del expresionismo y del organicismo, como se demuestra por medio de uno de los informalistas más cualificados, Frank O. Gehry, cuyo plasticismo —su clara intención artística directa, escultórica, plástica— evita cualquier equívoco. Bien es verdad que se puede ser informalista sin ser un plasticista puro, y, por lo tanto con otros y diversos contenidos. Pero ser moderno, ser radical, no basta; cualquier cosa, el informalismo incluido, puede ser sometido a crítica acerca de su valor real como arquitectura.

Una crítica, por cierto, que no podrá evitar tampoco un juicio bastante severo sobre el formalismo; esto es, sobre el abuso caprichoso y vacío de la forma, inversión paradójica que resulta demasiado corriente tanto entre los informalistas como entre otros neomodernos más o menos próximos. Esta otra deformación, opuesta a la primera, es complementaria a ella, y también clave: los neovanguardistas oscilan a menudo entre la destrucción y el desprecio de la forma y la adhesión incondicional a cualquiera que sea ésta, aunque se presente con el más escaso sentido. Porque incluso mezclar y confundir ambas cuestiones resulta bien claro, ya que, en muy buena medida, los extremos se tocan: el menosprecio de la forma arquitectónica que el informalismo supone se identifica en la práctica con la banalidad de apreciación que el formalismo significa. Ya que, en definitiva, ambos devalúan la forma como contenido de la arquitectura de un modo semejante, sólo equivocadamente contrario.



ARRIBA A LA DERECHA, CROQUIS DE LA ILUMINACIÓN DE LA SALA DE LECTURA DE LA BIBLIOTECA DE VIIPURI.
 ABAJO A LA IZQUIERDA, DETALLE DE LA AZOTEA DE LA UNIDAD DE HABITACIÓN DE MARSELLA.
 EN LA PÁGINA SIGUIENTE, MONTAJE DEL CONVENTO DE LA TOURETTE DE LE CORBUSIER COMO SI ESTUVIERA SOBRE EL AGUA (REALIZACIÓN DE LUIS DIAZ MAURINO).



N3 Empleo aquí el concepto de disciplina en el sentido corriente, que es el que en los años 70 se trasladó a la arquitectura; esto es, como sinónimo de campo de conocimiento, de materia, cuya práctica y estudio exigen trabajo y esfuerzo, además de adecuación.

2. THE EXTENDED INSPIRATION. ILLUSIONS AND METAPHORS.

A. Similar things could be said about inspiration, now extended, very varied and heterogeneous. Banality and superficiality recently being estimated as true values; the trivial elevated to a cult object by the spirit of times, which, permissive by nature, seems to have animated the use of anything that is the motive to feel inspired as a designer.

The architect's inspiration could be, of course, anything at all. That is, what he wishes and is useful. But this freedom is only utilitarian and its free will does not get away from judgment: inspiration is not legitimated like *per se* -that is, as meaning. It is only legitimated by its aims, for what it will achieve in the end. But it often happens that, on the contrary, contemporary thought and action want to make worthwhile whatever the inspiration is, although now for formal reasons. Or, better said, artistic, although also including in them conceptual reasons, also literary reasons, and even philosophical reasons. The artistic or conceptual interest of inspiration, of the origin, would legitimate thus the aim, as in other times, also neo-vanguardist, the process aimed to be erected as guarantor of the result, as is also happening again now.

With the confidence in any possible architectonic logic having been cloistered; having eliminated the temptation, above all, of not believing in what was briefly called, up till very recently, the principles of the discipline, the vanguardist architecture today vindicates being based on anything that was the inspiration that drove it, and even making games, luck and caprice the bases of a work which did not yearn for conditions of certainty just very shortly before. It is true, of course, that the truth does not exist in architecture, and that our discipline -because it is a discipline N3, whether one likes it or not- is to a great extent only a human convention that has to be based in other values very different from philosophy or science, which are subjected to the truth, if this exists, or at least they seek it. And it is also probably true that there are no principles, or at least, they cannot be taken as immutable.

But it is true, as well, that very considerable conditions that affect architecture as material art -which are inescapable- do exist, and it

2. La inspiración extendida. Ilusiones y metáforas

A. Cosas semejantes podrían decirse acerca de la inspiración, ahora extendida, variadísima, heterogénea. Recientemente estimadas la banalidad y la superficialidad como verdaderos valores, elevado lo trivial a objeto de culto por parte del espíritu de los tiempos, éste, permisivo por naturaleza, parece haber animado a servirse de cualquiera que sea el motivo para sentirse inspirado como proyectista.

La inspiración del arquitecto puede ser, desde luego, la que fuere; esto es, la que desee y le sirva. Pero esta libertad es tan sólo utilitaria y su albedrío no le libra del juicio: la inspiración no se legitima de *per se* -es decir, como medio-; tan sólo se legitima por sus fines, por lo que finalmente consiga. Pero ocurre con frecuencia que, por el contrario, el pensamiento y la acción contemporáneos quieren hacer valer cualquiera que sea la inspiración, aunque ahora por motivos formales; o, mejor dicho, artísticos, aunque comprendiendo en ellos también a los conceptuales, y hasta a los literarios, e, incluso, a los filosóficos. El interés artístico o conceptual de la inspiración, del origen, legitimaría así el final, tal y como en otros tiempos, también neovanguardistas, el proceso pretendió erigirse en garante del resultado, como vuelve a ocurrir igualmente ahora.

Clausurada la confianza en cualquier posible lógica arquitectónica; eliminada sobre todo la tentación de creer en lo que fugazmente se llamó, hace todavía bien poco tiempo, los principios de la disciplina, la arquitectura vanguardista reivindica hoy basarse en cualquiera que fuere la inspiración que le conduzca, y confiando incluso en el juego, en el azar y en el capricho las bases de un trabajo que muy poco tiempo antes ansiaba todavía condiciones de certeza. Ciertamente, desde luego, que la verdad no existe en arquitectura, y que esta nuestra disciplina -porque de una disciplina N3 se trata, se quiera o no- no es en buena medida más que una convención humana -una arbitrariedad, en suma- que ha de basarse en otros valores bien distintos que los de la filosofía o la ciencia, que sí se someten a la verdad, si es que ésta existe; o, al menos, la buscan. Y verdad es también, probablemente, que no hay principios; o que, al menos, no pueden tenerse estos por inmutables.

Pero verdad es, también, que existen muy considerables condiciones que afectan a la arquitectura en cuanto arte material que son insoslayables; y verdad es, igualmente, que la arquitectura es, como todas, una disciplina -un arte- extraordinariamente elaborada a lo largo del tiempo, y llena así, por lo tanto, de descubrimientos, de invenciones, de hallazgos debidos al esfuerzo de tantos, que se han convertido en instrumentos y en métodos bastante seguros, en sabiduría humana transmisible. Quien desee hacer caso a cualquiera que fuere la inspiración que le ilumine ha de ser consciente, al hacerlo, de si abrazándose a ella ha de abandonar o no el inmenso depósito de sabiduría que la historia y -sobre todo- el movimiento moderno gratuitamente le ceden, y más le valiera sopesar lo que ese abandono, de producirse, supondría. Si así lo hiciera, tal vez se convierta en un interesantísimo artista, probablemente conceptual, en un literato plástico, en un original filósofo. Pero acaso pueda perder entonces su condición de arquitecto al abandonar voluntariamente una disciplina más dura y prosaica que las citadas, aunque sea ello, por fortuna, para su propia felicidad. Porque quizá también haya quien le aclare que, para la arquitectura, hasta las simples y conocidas reglas vitruvianas, por poner un ejemplo, continúan vigentes, aunque sufran otra vez más una interpretación nueva, radicalmente distinta.

Ninguna inspiración justifica la pérdida de la prudencia para mantenerse dentro de los límites materiales y de los fines mismos de la arquitectura. En cuanto a los descubrimientos instru-





N4 Quien esto escribe ha dedicado un libro al tema. V. Antón Capitel: *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Ed. Tanais, Madrid, 2004.

is also equally true that architecture is, like any other discipline, is an art extraordinarily elaborated through time, and thus full of discoveries, inventions, findings due to the efforts of so many, which have become rather safe instruments and methods, in transmittable human wisdom. Whoever wants to pay attention to any kind of inspiration that illuminates him has to be conscious, when doing it, whether embracing it means abandoning or not the immense deposit of wisdom that history and -above all- the modern movement are giving him, and it would be better to weigh up what that abandoning, if it happened, would entail. If he did this, perhaps he might become a very interesting artist, probably conceptual, an artistic literary person, an original philosopher. But perhaps then he could lose his condition of architect by voluntarily abandoning a harder and prosaic discipline than the mentioned ones, although this might be, fortunately, for his own happiness. Because perhaps there would also be someone who makes clear that, for architecture, even the most simple and known Vitruvian rules, to give an example, are still valid, although suffering again a radically different new interpretation.

No inspiration justifies the loss of prudence for staying within the material limits and the aims of architecture. In relation to the former instrumental and methodological discoveries, we must keep going on them, as going back or ignorance need more proof of failure than their own existence. Inspiration has to become, necessarily, the instrument of an architectonic quality of values and of which nothing can be a priori a substitute or guarantee. Because for the architect the only possible destiny for inspiration is its disappearance from the visible panorama of the final result.

B. It would be left to refer to a specific aspect of inspiration, very fortunate today: it is about metaphors and figures of language, or -stated in a more general way- illusory forms **N4**. Designers, possibly fed up with the prosaic condition of their discipline, seem to want to elevate it to the heights of literature, or even, poetry, systematically using metaphors and, in general, figures of literary and poetic language. This is wanted in very diverse ways.

In the first place, it is done in the most basic or immediate way: writing. The memories of contemporary designers have transcended the trivial explanations of professional character as well as the disciplinary attempts, to become literary or even philosophical forms where metaphors are exhibited in which architecture is supposedly born and is justified. The contents of these contemporary texts are often very abusive -as long as they are, as happens many times, independent from the architectonic product to which they refer- and appear, again, as alibis of legitimacy. This is in the best of cases, as quite often they become smoke screens which aim to conceal mediocrity, or simply and more seriously, hide a fallacy. This happens often when they boast of being sustainable, ecological, social, adequately contemporary, or some other politically correct concepts, which actually do not abide, and whose concepts they brand as stolen flags. An important favour that has to be done for designers it is to recommend them, not only to stop using interested fallacy, obviously, but also literature, poetry or philosophy as supposed alibis of their architectonic production. It would be convenient for them to perceive as venous liquor their presumptuous presentations.

In relation to the truly important, to the metaphors or tropes applied to architecture itself -to the illusory forms **N5** that are intended to become real architectures-, the contemporary architect

mentales y metodológicos anteriores, se está obligado a avanzar sobre ellos, ya que ni el retroceso ni la ignorancia necesitan mayor demostración de fracaso que su propia existencia. La inspiración ha de convertirse, necesariamente, en el instrumento de una calidad arquitectónica de valores propios y de la que nada puede ser ni sustituto ni garantía apriorística. Pues el único destino posible de la inspiración es, para el arquitecto, su desaparición en el panorama visible del resultado final.

B. Faltaría referirse a un aspecto concreto de la inspiración, de mucha fortuna hoy: es éste el de las metáforas y las figuras de lenguaje, o -si se quiere enunciar en forma más general-, el de las *formas ilusorias* **N4**. Los proyectistas, posiblemente hartos de la condición prosaica de su disciplina, parecen pretender elevarla a las alturas de la literatura, o, incluso, de la poesía, uti-



SOBRE ESTAS LÍNEAS, EL COLEGIO MAYOR CÉSAR CARLOS, EN MADRID, DE ALEJANDRO DE LA SOTA. ARRIBA A LA DERECHA, IMAGEN DE LA TRANSFORMACIÓN DE CENTRAL ELÉCTRICA PARA CENTRO CULTURAL CAIXA FORUM, EN MADRID, DE HERZOG Y DE MEURON EN LA PÁGINA SIGUIENTE, VISTA AÉREA DEL AUDITORIO DE OPORTO EN LA ROTONDA DE BOA VISTA, DE REM KOOLHAAS.



lizando sistemáticamente las metáforas y, en general, las figuras del lenguaje literario y poético. En modos bien diversos se pretende esto.

En primer lugar, se hace de la forma más básica o inmediata: escribiendo. Las memorias de los proyectistas contemporáneos han trascendido tanto las explicaciones triviales de carácter profesional como los intentos disciplinares, para devenir formas literarias o incluso filosóficas en donde se exhiben las metáforas en las que la arquitectura pretendidamente nace y se justifica. Los contenidos de estos textos contemporáneos son a menudo muy abusivos –en cuanto que sean, como tantas veces ocurre, independientes del producto arquitectónico al que se refieren–, y se ofrecen, de nuevo, como coartadas de legitimidad. Ello en el mejor de los casos, pues con alguna frecuencia se convierten en cortinas de humo que quieren esconder la mediocridad; o, simple y más gravemente, buscan ocultar su falacia cuando presumen de sostenibles, de ecológicos, de sociales, de adecuadamente contemporáneos... o de otros conceptos políticamente correctos, que en realidad no cumplen, y cuyos conceptos se esgrimen como banderas robadas. Un importante favor que se ha de hacer a los proyectistas es el recomendarles, ya no sólo el desuso de la falacia interesada, obviamente, sino también el de la literatura, la poesía o la filosofía como supuestos alibís de sus producciones arquitectónicas. Les conviene percibir como licor venenoso sus presuntuosas presentaciones.

En cuanto hace a lo verdaderamente importante, a las metáforas o tropos aplicadas a la arquitectura misma –a las formas ilusorias ^{N5} que quieren convertirse en arquitecturas reales–, el arquitecto contemporáneo parece retroceder con ellas, con cierta frecuencia, a un continuismo neobarroco o ecléctico; esto es, al cultivo de la escenografía y de la teatralidad tradicionales revestidas con ideas e imágenes nuevas, tal y como había sido común en el pasado anterior a la modernidad.

Es cierto que muchos de los grandes maestros y de los movimientos fundadores se basaron en buena medida en las formas ilusorias para inventar la arquitectura moderna de la que somos herederos. Imaginaron conceptos imposibles, frecuentemente mágicos; soñaron imágenes poéticas e irreales, ideas ilusorias, metáforas sutiles e insólitas. Sin embargo, lo importante es que no se encandilaron con ellas para ofrecerlas como escenografías puras, buscadas y exhibidas en cuanto tales, sino que las utilizaron para convertirlas en realidades materiales distintas y en cuyas imágenes permanecen tan sólo muy sutilmente, al modo de veladuras. Les sirvieron de inspiración y de instrumento, pero no de coartada ni de bandera visible. Inventaron con ellas conceptos e ideas que se sostenían por sí mismos, que alcanzaban un valor propio sin necesidad de presumir de su noble y poético origen.

¿Acaso necesitamos recordar el trasatlántico para estimar las unidades de habitación corbuserianas? Evidentemente no, del mismo modo que no se ha precisado descubrir el agua como metáfora inspiradora para apreciar La Tourette ^{N6}. Tampoco casi nadie se había fijado mucho en que la inspiración de Aalto para la biblioteca de Viipuri había sido un terreno aterrazado, mágicamente iluminado por un multiplicado sol, a pesar de que él, sin embargo, lo dejó por escrito, y no se necesita este conocimiento para admirar y valorar la obra. Y tampoco nadie precisa descubrir la imagen del arco de triunfo para estimar el Colegio Mayor César Carlos, de Alejandro de la Sota; lo cierto es que nadie lo ha hecho ^{N7}.

Sin embargo, en el edificio para el Caixa Forum que están construyendo Herzog y de Meuron para La Caixa, la idea mágica de una pesada fábrica de ladrillo sostenida en el aire se exhibe como principal escenografía y permanente efecto y contenido de la obra. No es algo tan abu-

^{N5} Ibid.

^{N6} Esto es más que evidente, pues sólo quien esto escribe ha hablado hasta hoy de esta metáfora, en el libro citado.

^{N7} Ibid.



seems to go back with them, with some frequency, to a neo-baroque and eclectic continuity. That is, the cultivation of the traditional scenography and theatricality wrapped in new ideas and images, as had been common in the past previous to modernity.

It is true that many of the great masters and the founding movements were based, to a great measure, on the illusory forms to invent the modern architecture of which we are heirs. They imagined impossible concepts, frequently magic; they dreamt poetical and unreal images, illusory ideas, subtle and unusual metaphors. The important thing was that they were not so dazzled by them as to offer them as pure scenographies, sought and exhibited as such, but they used them to convert them into different material realities and in whose images they remain only subtly, like veils. They served as inspiration and instrument, but not as alibi or visible flag. With them they invented concepts and ideas that supported themselves, which reached their own value without the need to boast about their noble and poetical origin.

Do we need to remember the transatlantic to estimate the Corbusian units of rooms? Obviously not, the same way that it was necessary to discover water as inspiring metaphor to appreciate La Tourette N6. Neither had anyone noticed much that Aalto's inspiration for the library in Viipuri had been a terraced terrain, magically illuminated by a multiplied sun, despite him leaving it on writing, though, and this knowledge is not needed to admire and value the work. And no one needs to discover the image of the arch of triumph to appreciate the Colegio Mayor César Carlos, by Alejandro de la Sota; the truth is that nobody has done it N7.

However, in the building for Caixa Forum that Herzog and de Meuron are building for La Caixa, the magic idea of a heavy factory of bricks suspended in the air is shown as main scenography and permanent effect and content of the work. It is not as abusive as the bad joke about the inclined towers in Plaza de Castilla, in a false and permanent warning of ruin, but is not far from it either.

Therefore, it would be necessary to warn that, once the modern concepts were invented by the masters -to a great extent through metaphors and illusory forms-, those concepts already exist, and it is enough to apply them. It would be very recommendable that the use of tropes would only be applied -even as scenography, whose strength must not be rejected- if they were capable of being new vehicles and valuable concepts, even around nuances, valid on their own.

3. IGNORANCE OF THE PLACE

The place had been understood, in the recent past and too often, as the context, the near pre-existent environment; and the problem of reacting to this context, also very frequent, as a pure and simple figurative matter. To root themselves in the place was for many -although true that not always in a banal way- relating visually with it, being artistically in harmony with it.

But, if it was not this, the conceptual, figurative, the really important point of view, what was then the value of the place, or the treatment that the place should have? Was it a question of types, or something else?

There is no space or time to develop here this important ques-

sivo como el chiste tan pésimo de las torres inclinadas de la plaza de Castilla, en falso y permanente aviso de ruina, pero no está tampoco demasiado lejos.

Así pues, sería preciso advertir que, una vez inventados los conceptos modernos por parte de los maestros -en buena medida a través de metáforas y de formas ilusorias-, esos conceptos ya existen, y basta aplicarlos. Sería así muy recomendable que la utilización de los tropos sólo se aplicara -incluso como escenografía, cuya fuerza no ha de despreciarse- si resultaran capaces de ser vehículos de nuevos y valiosos conceptos, aunque sea en torno a matices, válidos por sí solos.

3. La ignorancia del lugar

El lugar se había entendido, en el moderno pasado y con demasiada frecuencia, como el contexto, el entorno próximo preexistente; y el problema de reaccionar ante este contexto, también muy frecuentemente, como un asunto pura y simplemente figurativo. Enraizarse en el lugar fue para muchos -aunque bien es cierto que no siempre de forma banal- relacionarse visualmente con él, ser plásticamente armónico con él.

Pero, si no era éste, el contextual, el figurativo, el punto de vista verdaderamente importante ¿cuál era entonces el valor del lugar, o el cuidado que debiera tenerse con el sitio? ¿Era cuestión de tipos, o de qué otra cosa?

No hay espacio ni tiempo para desarrollar aquí esta importante cuestión, aunque podría indicarse, no obstante, que quizá sea cierto que nunca estuvo demasiado claro, en el mundo moderno, la forma en que el lugar podía ser valorado, potenciado o respetado; cuál era el modo -o los modos- de hacerlo. Pero sea esto o no así, está bien claro, por el contrario, que hoy no se piensa ya que esta difícil y esquivada relación sea algo de verdadera importancia; o -si se prefiere decirlo así- que la idea de relación entre arquitectura y lugar ha cambiado del todo; que sus posibles hilos se han vuelto de hecho más tenues, casi invisibles. No sólo las consideraciones contextuales figurativas se han quedado al margen del nuevo espíritu de los tiempos, sino que entre objeto arquitectónico y lugar se ha perdido la consideración de la necesidad de las intensas ligaduras que en el más inmediato pasado todavía se ansiaban; tanto que parece que se aspira de nuevo a ver el edificio como un mueble; a concederle el ilusorio estatuto que parecería convertir en artefactos más felices, acaso por libres, a los vehículos. Los edificios no andan, no se mueven, por modernos que sean; pero tal parece que sí se movieran.

Quisiera creer que esta libertad es un *revival* corbuseriano -probablemente el mejor de los historicismos posibles, si a la independencia entre edificio y sitio se aspira- y no un despertar de la colección de falaces tendencias que hicieron en los años sesenta el placer de los incautos, que es lo que, por lo general, viene ocurriendo. Y seguramente estos nuevos incautos no sean conscientes de cuanto aquellos años fueron, poco a poco, destruyendo la arquitectura en cuanto tal; y de cómo los restauradores de la disciplina, a los que hoy tanto odian, pusieron las bases de una recuperación que es la que -al menos en el origen- sustenta las libertades y recursos de que ahora disfrutan.

Pero sea como fuere el lugar existe, y sea como fuere seguimos llamando arquitectura a los objetos habitables que son inmuebles; esto es, que quieran o no quieran, se relacionan de uno u otro modo con el lugar. Probablemente no podamos, ni queramos, confiar en el contexto entendido como una cuestión figurativa; menos aún en el tipo, en seguir las reglas de la ciu-



tion, but perhaps it was never very clear, in the modern world, in what way the place might be valued, improved or respected; and how this would be possible. Whether it is like this or not, it is very clear, on the contrary, that nowadays it is not believed that this difficult and slippery relation is something really important; or, said in another way, that the idea of relation between architecture and place has totally changed; that their possible threads have become in fact more tenuous, almost invisible. Not only have the contextual figurative considerations been left apart from the new spirit of times, but also between architectonic object and place the consideration of the need for intense bonds that in the most immediate past were still sought after has been lost. So much so that it seems that once again there is a desire to see the building as a piece of furniture, to concede it the illusory status that seemed to make vehicles, perhaps for the freedom they provide, into happier artefacts. Buildings do not walk, do not move, even being modern; but it seems that they do move.

I would want to believe that this freedom is a Corbuserian revival - probably the best of the possible historicisms, if it is the independence between building and place which is desired - and not an awakening of the collection of fallacious tendencies that in the seventies gave the pleasure to the gullible people, which is what, in general, has been happening. And surely these new gullible people are not conscious of how much those years, little by little, have destroyed architecture as such; and how the restorers of the discipline, who they hate so much, put the bases for a recuperation that is what supports the freedoms and resources they enjoy now-at least in its origin.

But nevertheless, the place exists, and we still call the inhabitable objects that are buildings architecture; that is, whether they desire it or not, they relate to the place one way or another. Probably we cannot, or do not want, to trust the context understood as a figurative question; even less trust the type, in following the rules of the closed city, or similar things, perhaps. But this does not mean that architecture and place must not look for their marriage still, and the analogy should serve to express how difficult or precarious this could be. Ignoring the longing and potency of this relationship is just to go back.

As Rem Koolhaas did in his auditorium in Porto, without proposing any relation with the square, as if that meant being old fashioned, and occupying the terrain as if was a simple empty space. That is, thus declaring that he does not know, or does not know how to use, the sophisticated resources used by some others, predecessors or not, to relate in a convincing way an exempt and free building with an urban space in a traditional way. To do it in the city of Siza Vieira, who has shown such an intense wisdom in relation to the place, is adding mockery to carelessness.

See, on the contrary and only as an expressive example, Navarro Baldeweg's proposal in the competition for the extension of the Reina Sofia Museum in Madrid, in which an abstract, sculptural and achieved volume is set as an autonomous form in relation to the old hospital factory, but relating well with it, adequately occupying its terrain and even respecting the alignment of the street giving it an attractive and rotund front with a blind plane supported in cantilever. Thus, it achieves existence, with prudence and wisdom, as

dad cerrada, quizá; o en cosas semejantes. Pero esto no quiere decir que arquitectura y lugar no deban buscar aún su maridaje, y valga la analogía para expresar lo difícil o precario que éste pueda ser. Ignorar el ansia y la potencia de esta relación es, sin más, retroceder, disminuirse.

Tal y como lo hace Rem Koolhaas en Oporto con su auditorio, sin proponer ninguna relación con la plaza, como si ello supusiera ser anticuado, y ocupando el terreno como si fuera un simple vacío. Esto es, declarando así que no conoce, o que no sabe emplear, los sofisticados recursos utilizados por algunos otros, antecesores o no, para relacionar de modo convincente un edificio exento y libre con un espacio urbano de forma tradicional. Hacerlo en la ciudad de Siza Vieira, que tan intensa sabiduría ha demostrado en relación al lugar, es añadir la burla al descuido.

Véase, por el contrario y sólo a título de expresivo ejemplo, la propuesta de Navarro Baldeweg para el concurso de la ampliación del Museo Reina Sofía en Madrid, en la que un abstracto, escultórico y logrado volumen se plantea como una forma autónoma con respecto a la vieja fábrica hospitalaria, pero relacionándose bien con ella, ocupando adecuadamente su terreno y hasta respetando la alineación de la calle al darle un atractivo y rotundo frente con un gran plano ciego sostenido en voladizo. Logra ser así, con prudencia y sabiduría, tan autónomo como condicionado, demostrando que las cosas aquí demandadas no son imposibles.

¿Cuál puede ser la relación con el lugar? En ningún modo, desde luego, una independencia objetual y absoluta que abandone a aquél como si se tratara de un residuo, tal y como se insinúa en algunos otros casos supuestamente ilustres, como es el citado. Acaso sea hoy más difícil que nunca contestar a esta pregunta, pero hacerlo de hecho en la práctica es algo exigible para pretender trabajar en arquitectura si a la calidad se aspira. Acudir sistemáticamente a argumentos en boga, como el no lugar, la nueva geografía, o de cualquier evasión semejante, no será en ningún caso coartada que logre evitar la crítica.

Coda

Así, pues: toda arquitectura tiene una forma que se identifica con buena parte de su propio contenido, de su mundo de valores: una arquitectura informe no es posible, del mismo modo que cualquier formalismo vacío no puede resultar estimable. Toda inspiración, toda metáfora, ha de medirse por la eficacia y calidad de su resultado, poético o no. Ninguna arquitectura puede pretender olvidar la relación con su medio, con su lugar, siendo artística y conceptualmente responsable de ella.

¿Resultará suficiente lo expuesto para entender, siquiera sea sumariamente, las dudas que expone la nueva arquitectura? Muy probablemente, no del todo; si bien acaso estas tres sean las principales cuestiones que tiende a olvidar el nuevo modo de entender las cosas, un modo que aspira a sacralizar los orígenes y los procesos personales, desconfiando de los verdaderos métodos y de los sabios recursos, y, sobre todo, del pensar o decidir acerca de qué cosa pueda ser la calidad.

No debería acabarse este texto, sin embargo, sin aludir a otro matiz distinto: al hecho de que pudiera desconfiarse de la propia arquitectura como tal, como otras veces ocurrió en el pasado. Que se entendiera como inútil, e incluso como perturbadora, a toda calidad implícita en el



diverso mundo de valores de la disciplina. Esto es: denunciando de nuevo el desvío de estos últimos hacia otros objetivos –ecológicos, sociales, políticos, económicos, de producción...?–, acaso más razonables, al menos aparentemente, pero en cualquier modo bien distintos de los tantos que hasta ahora han venido valorándose. Quien pensara claramente de esta forma probablemente pudiera alcanzar un discurso mucho más impactante y hasta más profundo, pero debería plantearlo de modo frontal y sin ambages. Acaso lo más moderno y lo más consecuente sea considerar definitivamente caduca la arquitectura misma, dándola por muerta y enterrada, una vez más, y teniendo por tercetos residuos del pasado a todos los estertores que después de los solemnes funerales sobrevivan todavía. (Pues probablemente no sea demasiado fácil hacerlos desaparecer, como testigos de una inevitable resurrección).

Pero dejemos este espinoso aunque interesante asunto para ocasión más apropiada.

autonomous as conditioned, proving that the features demanded here are not impossible.

What could be the relationship with the place? In no way, of course, an absolute independence from the object that abandons it as if it was a residue, as is insinuated in other supposedly illustrious cases, such as the mentioned one. Perhaps it is more difficult nowadays to answer this question, but in fact actually doing it in practice is something necessary to be able to work in architecture if you aspire to quality. To automatically go to fashionable arguments, like the no place, the new geography, or any similar evasion, will not be in any case an alibi that achieves avoiding criticism.

CODA

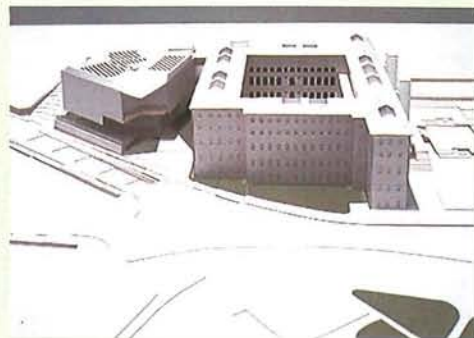
So, anyway: all architecture has a form that is identified with a good part of its own content, of its world of values. An inform architecture is not possible, in the same way that any empty formalism cannot result estimable. All inspirations, all metaphors, have to be measured by efficacy and the quality of their results, poetic or not. No architecture can pretend to forget the relation with its environment, with its place, being artistically and conceptually responsible for it.

Will the things said be enough to understand, even summarily, the doubts that the new architecture expound? Probably not totally, although perhaps these three are the main questions that the new way of understanding things tends to forget, a way that aspires to view the origins and personal processes as sacred, mistrusting the true methods and wise resources and, above all, thinking or deciding what quality can be.

This text should not finish, however, without mentioning another different nuance: the fact that architecture itself could be mistrusted as such, as has happened in the past. That it was understood as useless, or even perturbing, for all quality implicit in the diverse world of values of the discipline. This is: denouncing again the deviation of the latter towards other objectives –ecological, social, political, economic, production–, perhaps more reasonable, at least apparently, but in any case very different from many of the ones that have been valued until now. Whoever clearly thought this way

could probably reach a more impacting or even deeper discourse, but he should approach it in a frontal way and without beating about the bush. Perhaps the most modern and the most consequent would be to consider architecture itself as definitely out of date, living it as dead and buried, once again, and having as stubborn residues from the past all the death rattles that after the solemn funerals still survive. (It is probably not easy to make them disappear, as witnesses of an inevitable resurrection).

But let us leave this thorny although interesting issue for a more appropriate occasion.



EN LA PÁGINA ANTERIOR, AUDITORIO DE OPORTO, DE REM KOOLHAAS. EN ESTA PÁGINA, DETALLE Y VISTA GENERAL DE LA MAQUETA DEL PROYECTO PARA EL CONCURSO DE LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO REINA SOFÍA, EN MADRID, DE JUAN NAVARRO BALDEWEG.

N1 Reyner Banham. Spanish version by Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.

N2 See how Banham, even boasting of being a radical, did not stop paying tribute to the racist British conventions, pointing out that Burney is Sir (1). Really, was not Banham, as well as any other British "radical" product, the modern compensation –and often ludicrous, for a lack of criteria– of the most conservative and reactionary country, in artistic and architectonic terms, in the world?

N3 Here I use the concept of discipline in the normal sense, which is the one that in the seventies was translated to architecture; that is, as synonym of field of knowledge, of matter, whose practice and study demand work and effort, besides being adequate.

N4 The person who writes this has dedicated a book to the matter. V. Antón Capitel: "Las formas ilusorias en la arquitectura moderna", Ed. Tanais, Madrid, 2004.

N5 Ibid.

N6 This is more than evident, as the person who writes this has spoken up till now of this metaphor in the book mentioned above.

N7 See again the cited book.